

Da palavra à imagem: *Morte e vida severina* em animação

Jingfang Yu*

Resumo: O presente trabalho objetiva analisar o poema *Morte e vida Severina: auto de natal pernambucano*, de João Cabral de Melo Neto, e sua adaptação para o desenho animado dirigido por Afonso Serpa, com realização da Fundação Joaquim Nabuco e TV Escola. O poema, desde sua publicação, já recebeu várias adaptações: no teatro, no cinema, e para a história em quadrinhos. Esta última, produzida por Miguel Falcão, foi tomada como base para a realização da animação em estudo. Ao transpor o poema em imagens, o diretor utiliza o contraste de claro-escuro de forma criativa. Assim, elementos presentes no texto verbal, como a circularidade do percurso, a diluição da individualidade e as vozes discordantes, são traduzidos pelo uso da luz como recurso discursivo, tornando-a, dessa maneira, constituinte do texto visual, adquirindo a feição de uma verdadeira personagem.

Palavras-chave: *Morte e vida severina*, literatura e cinema, animação, adaptação.

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo analisar o poema *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, e sua adaptação em desenho animado, realizada em 2010, por Afonso Serpa. O poema, escrito entre 1954 e 1955, era uma encomenda da dramaturga Maria Clara Machado, que desejava um auto de Natal para ser encenado. Desde sua publicação, o poema já recebeu várias adaptações: no teatro, a primeira montagem foi realizada pelo grupo de teatro TUCA da PUC de São Paulo, em 1965; no cinema, o filme dirigido por Zelito Viana se realiza em 1977; versão em teleteatro musical com produção da TV Globo, em 1981; história em quadrinhos por Miguel Falcão, em 2005; e finalmente, a animação dirigida por Afonso Serpa, baseada nos quadrinhos de Miguel Falcão, realizada pela Fundação Joaquim Nabuco e TV Escola, em 2010.

O estudo comparativo do poema e do desenho animado leva em consideração o fato de que o trabalho do cineasta parte de seu entendimento do texto literário, transcribindo-o através da linguagem visual, assim, apresentando-nos sua interpretação do poema. Ao analisar a questão da adaptação filmica do texto literário, Ismail Xavier afirma o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, invertendo determinados efeitos, propondo outra forma de entender certas passagens, ou alterando a hierarquia dos valores, redefinindo o sentido da experiência das personagens (2003). Para ele, ainda que os dois textos tenham em comum o eixo da narrativa, são objetos estéticos autônomos, cujos códigos são de naturezas diversas. Portanto, devemos considerar as especificidades de cada código, pensando “as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de

*Mestranda em Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

chegada” (XAVIER, 2003, p.62). Nesse sentido, no exercício da tradução intersemiótica, a discussão sobre a fidelidade se torna insignificante, já que toda tradução implica interpretação, incorporando a leitura que o tradutor produz para o texto primeiro. É nesse sentido que Haroldo de Campos propôs o termo “tradução criativa”, considerando a prática de tradução como necessariamente uma recriação, ou “criação paralela, autônoma porém recíproca” (CAMPOS, 2010, p.35). É a partir desses pressupostos acima apresentados que o trabalho se desenvolve.

Morte e vida severina: o poema

O poema *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano* traz um personagem retirante, Severino, que migra do sertão em direção ao mar, acompanhando o percurso do rio Capibaribe, com a esperança de deixar para trás o agreste e a miséria. No entanto, a morte o persegue durante toda a trajetória, invertendo sua fuga à morte em uma caminhada a seu próprio enterro. Como o título evidencia, o poema incorpora a forma dramática, utilizando a estrutura teatral do auto, assim, trazendo a cultura oral medieval e ibérica para o texto. O auto é dividido em 18 jornadas, sendo as primeiras 13 acompanham a viagem do Severino, e as últimas 5 reproduzem a estrutura do auto natalino, como um auto dentro do auto. Apesar da forma natalina evidenciada no título, que celebra a natividade e a vida, a degradação domina todo o espaço, e a morte acompanha o trajeto do personagem.

O primeiro encontro com a morte se dá quando Severino conversa com dois homens que carregam na rede um defunto, morto de “morte matada numa emboscada”. Seguindo o rio Capibaribe, com a esperança de alcançar o mar, o personagem perde o rumo quando seu guia, o rio, corta-se com o verão. Nesse segundo momento, o personagem chega a uma casa, onde se escuta o canto de excelências a um defunto. Do lado de fora, há dois homens parodiando as respostas das orações do rezador:

- Finado Severino,
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem Perguntando o que é que levas...
- Dize que levas cera,
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição.
- Finado Severino,
etc...
- Dize que levas somente
coisas de não:
fome, sede, privação.
- Finado Severino,
etc...
- Dize que coisas de não,
ocas, leves:
como o caixão, que ainda deves.
- Uma excelência
dizendo que a hora é hora.
- Ajunta os carregadores,
que o corpo quer ir embora.
- Duas excelências....
- ... dizendo é hora da plantação.

- Ajunta os carregadores...
- ...que a terra vai colher a mão. (MELO NETO, 2008, p.153)

A paródia do canto instala uma ironia que desvia o caráter religioso e redentor do ritual, denunciando a violência no campo. No final do verso, os cantadores comparam o enterro a uma plantação, invertendo a ordem da colheita: ao invés de a mão colher a terra, “a terra vai colher a mão”. Chegando na zona da mata, Severino anima-se com “a terra mais branda e macia”, porém, encontra novamente a morte, e assiste ao enterro de um trabalhador do eito e ouve os amigos do defunto, cujo tom jocoso revela a precária condição da vida, que “arde sempre com a mesma chama mortífera”:

- Despido vieste no caixão,
despido também se enterra o grão.
- De tanto te despiu a privação
que escapou de teu peito a viração.
- Tanta coisa despiste em vida
que fugiu de teu peito a brisa.
- E agora, se abre o chão e te abriga,
lençol que não tiveste em vida.
- Se abre o chão e te fecha,
dando-te agora cama e coberta.
- Se abre o chão e te envolve,
como mulher com quem se dorme. (MELO NETO, 2008, p.162)

Apressando os passos, Severino chega a Recife, onde presencia a conversa entre dois coveiros, que revela cruelmente a realidade dos retirantes: “vêm é seguindo seu próprio enterro”. Diante disso, Severino conversa com mestre Carpina, e pensa em seguir o conselho dos coveiros: “saltar fora da ponte e da vida”. Porém, sua ação é interrompida pelo nascimento do menino, filho do mestre Carpina. Aqui, encerram-se os encontros com a morte, e inicia-se uma celebração da vida.

Observa-se uma circularidade no percurso do personagem até o momento do clímax, há, como afirma Marlyse Meyer (1993), um “descompasso entre o esperado e o acontecido”: não há uma progressão narrativa, a cada etapa da viagem, nos é apresentado e representado apenas o mesmo fato. Em busca de vida, o personagem só encontra a morte e a degradação. A novidade é a paisagem, na qual a morte retorna insistentemente, encarnada em outras formas. Dá-se a impressão de que o personagem caminha sempre no mesmo lugar, no tempo presente imutável. Sua viagem é como um círculo, em que o ponto de chegada é o mesmo da partida. Nessa trajetória, a morte é irremediavelmente “tema, personagem, peripécia e elemento estruturador desse Auto da Natividade” (MEYER, 1993, p.112). A insistente presença da morte confirma a configuração da vida que se pode esperar do lugar: “a morte em vida, vida em morte” (MELO NETO, 2008, p.159).

Severina, é a condição que iguala a morte à vida, é também o nome que se torna comum a todos que vivem/morrem desta condição, em que a morte coletiva, anônima, anula qualquer marca individual. Assim, na análise de Benedito Nunes (1971), o nome próprio passa a ser comum, perdendo seu caráter de substantivo e o ser que ele designa a sua substância. Tornando-se adjetivo, severino qualifica a existência negada. Dessa maneira, a mudança de categoria gramatical corresponde a uma mudança de categoria na existência social. Pode-se voltar ao nome em sua substantividade, porém, já como gênero abstrato: “a severinidade de uma situação humana de carência, que designa igualmente todo

aquele que dela participa. Um e muitos, o personagem do Auto, que se chama Severino, e que, como o rio, vem do sertão para desaguar nos mangues do Recife, abrange todos os outros incontáveis severinos.” (NUNES, 1971, p.82). Dessa maneira, na conversão do nome próprio em nome comum, é assinalada a impossibilidade de individuação, não há lugar para singularidade entre os severinos numa terra, onde a existência é sempre negada:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida,
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,
e iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte Severina. (MELO NETO, 2008, p.148)

Seguindo o percurso do Severino, o personagem estava a ponto de ser confundido com a vítima de um destino cego e fatal, se sua ação não fosse foi interrompida pelo desvio: o anúncio de boa nova, levando o texto para a celebração da vida. O desvio da ação é permitido pela própria estrutura do drama, que é, como aponta Benedito Nunes, “bivalente, mista, didática e aberta”. O filósofo aponta ainda, a forma original do pastoril, adotada pelo texto, é desmontada pelo uso da ironia, através da qual as vozes discordantes da lamentação fúnebre revelam a cruel realidade de fome e privação, através da qual é descrita a cena do nascimento do menino, pálido e franzino, e a antevisão do seu futuro, que é “mudar-se destes mangues daqui do Capibaribe para um mutambo melhor nos mangues do Beberibe”. Nesse sentido, há um outro movimento que atravessa a circularidade da trajetória do personagem, levando a denúncias por meio do uso da ironia, abrindo, assim, um caminho de uma possível mudança. Nas palavras de Nunes: “a ação dramática que se realiza é, também, uma ação pedagógica, que suprime a função ideológica do pastoril, extraindo deste um efeito didático, uma lição aprendida: a experiência da condição severina é a experiência de seu possível ultrapassamento”. (NUNES, 1971, p.88)

Morte e vida severina em animação

Na adaptação para o desenho animado, o diretor evidencia sua posição já na escolha do título. O título original do poema: *Morte e vida severina: auto de natal pernambucano*, embora nos indique um tema regional, os problemas vividos pelos personagens não são exclusivos dos sertanejos pernambucanos, eles ultrapassam o limite geográfico. Na adaptação, ao descartar o subtítulo, o diretor acentua esse aspecto, trazendo a animação para um contexto mais amplo, concentrando-se em tratar a condição severina em que vivem os retirantes que iguala a vida à morte. Ao descartar o subtítulo, o diretor deixa de lado a estrutura dramática que o texto original carrega, assumindo sua autonomia, já que se trata de uma animação, e não mais um auto. Dessa maneira, descartada a referência original, que

é o auto, a estratégia de recomposição do auto de João Cabral através do uso da ironia e de vozes discordantes é pensada e adaptada para a linguagem visual, utilizando o recurso luz.

55 anos separam o poema e o desenho animado, nesse intervalo, o Brasil passou por inúmeras transformações, e movimentos sociais, artísticos que marcaram o século XX. Meio século depois, ao transformar o poema em animação, é natural do diretor incorporar elementos artísticos posteriores à produção do poema. Nesse caso, podemos identificar no desenho animado um diálogo evidente com o Cinema Novo, movimento que se iniciou em torno dos anos 60 no Brasil, e que busca uma forma brasileira com a linguagem fílmica. Uma dessas soluções é a fotografia. Segundo Jean-Claude Bernardet, a luz brasileira “não é esculpida, não valoriza os objetos, nem as cores; ela achata, queima”. (BERNARDET, 2007, p.173). Porém, não se trata de reproduzir fielmente a luz do sertão, é preciso uma elaboração que chegue a uma interpretação da luz, isto é, a uma interpretação do homem. Para o crítico, a fotografia brasileira é queimada, superposta, esbranquiçada: “Essa luz dura é o branco, branco achatado e mate; e é essa luz que esmaga Manuel carregando sua pedra em *Deus e o Diabo*, que esmaga Fabiano. É a luz de Guimarães Rosa: ‘a luz assassinava demais’”. (BERNARDET, 2007, p.174). E é justamente com essa luz branca que nos deparamos na abertura da animação: a brancura e a paisagem inóspita nos remetem diretamente à abertura do filme *Vidas secas*, e de tantos outros que retrataram o sertão e seus habitantes, esmagados pelo “sol que assassina”.

Na animação, as imagens em preto e branco supercontrastadas achatam o personagem Severino. A luz intensa do sol forma uma imensidão branca, que esmaga o personagem, deixando suas feições e seus contornos quase que indistinguíveis entre as paisagens do sertão, tornando-se, assim, uma parte delas, confundindo-se com árvores, pedras, objetos. E não é por acaso que o uso da luz, e a busca de uma luz específica seja uma preocupação dos cineastas do Cinema Novo. Como aponta Bernardet, viver numa casa adequadamente construída e equipada supõe uma integração na sociedade. Justamente, as principais personagens do cinema brasileiro não são integradas na sociedade. (BERNARDET, 2007). Assim como os Fabianos, os Manuéis, o Severino é explorado e rejeitado pela sociedade. Homem abandonado, seu ambiente não é senão a própria natureza; sem casa, a vida é andança, sob a imensidão da luz branca, tornando-se mais uma pedra, mais uma árvore. Não há singularidade para o homem daquele lugar. A história é de todos os Severinos. Assim, a animação traduz a impossibilidade da individuação do sujeito por meio do recurso específico de sua linguagem, dialogando com as produções do Cinema Novo, trazendo para a tela do século XXI, o preto e branco supercontrastado como interpretação do homem do sertão.

Dessa luminosidade excessiva e constante, resulta-se a perda da noção de tempo. Durante toda a trajetória do personagem, não há alterações de luz que marquem diferentes horários do dia, exceto a última parte do texto, em que se celebra o nascimento do menino. Sob a luz infinita do sol, o personagem é colocado num movimento circular, em que tudo se repete, em que se pensava encontrar vida, só a morte se encontra. Dessa maneira, o tempo dessa viagem se torna num imutável presente. Assim, por meio do uso da luz, o texto fílmico traduz a circularidade do trajeto, apresentando visualmente a repetição e a mesmice. Se no poema, a circularidade se constrói através do que Meyer define como “descompasso entre o esperado e o acontecido”, nos apresentando repetidamente a morte, a qual se constitui como “tema, personagem, peripécia e elemento estruturador”; na animação, essa repetição se dá por meio do uso da luz, tornando-a como constituinte do texto, ou melhor, a luz como uma verdadeira personagem.

Assim como o texto verbal, que segue a estrutura do auto, iniciando com o relato do próprio Severino, incorporando outros diálogos e outras vozes ao longo do poema; a animação o faz contrastando a excessiva brancura da luz do dia com as imagens noturnas com telas escurecidas. A luz branca contrastando à escuridão, na qual se superpõe a narração, assim, revelando e denunciando a condição da vida, que é morte. Dessa maneira, a o uso da ironia no texto verbal, aqui é substituído pelo uso do recurso visual: a luz. O desenho se inicia com a luminosidade do sertão, superpondo sobre as imagens a voz do Severino. A partir dos 2'52", ao relatar a morte no sertão, a tela escurece, substituindo o branco pelo preto. À voz mansa do Severino, a sombra domina a tela, a câmera nos mostra a morte de uma criança:

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida). (MELO NETO, 2008, p.148)

Seguindo o rio Capibaribe, que se cortou com o verão, Severino perde o rumo, nesse momento, ele escuta o canto de excelências a um defunto, dentro de uma casa. Porém, ao invés de nos apresentar, como no poema, dois homens parodiando as respostas das orações do lado de fora, o desenho o faz com o escurecimento da tela, evidenciando uma mudança de tom, compondo, dessa maneira, “duas excelências” através do contraste claro-escuro:

- Finado Severino,
etc...
- Dize que levas somente
coisas de não:
fome, sede, privação.
- Finado Severino,
etc...
- Dize que coisas de não,
ocas, leves:
como o caixão, que ainda deves.
- Uma excelência
dizendo que a hora é hora.
- Ajunta os carregadores,
que o corpo quer ir embora.
- Duas excelências....
- ... dizendo é hora da plantação.
- Ajunta os carregadores...
- ...que a terra vai colher a mão. (MELO NETO, 2008, p.153)

Outro exemplo em que a sombra substitui a luz pode ser visto aos 16'27" quando Severino, cansado da viagem, pensa em interrompê-la por uns instantes e procurar trabalho, ele se dirige a uma mulher na janela e conversa com ela. Inicialmente, a luz domina a tela, aos poucos, enquanto a rezadora pronuncia, a câmera cede o primeiro plano aos urubus que

chegaram um após outro carregados com sua cor negra, escurecendo a tela luminosa. Eles se posicionam ao redor de um gato, cercando-o. As numerosas aves negras dominam a tela por um instante, ao voarem, resta aos olhos do espectador, apenas o esqueleto do gato. Nesse momento, um corte rápido, a câmera mostra a terra de plantio, em que as sementes crânios crescem, à medida que a tela escurece, vários esqueletos brotam como se fossem plantas. A essas imagens, é sobreposta a voz da rezadora, revelando a realidade crua do lugar, em que a morte é tanta “só os roçados da morte compensam aqui cultivar.”:

Como aqui a morte é tanta,
só é possível trabalhar
nessas profissões que fazem
da morte ofício ou bazar.
...
Só os roçados da morte
compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar;
não se precisa de limpa,
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear. (MELO NETO, 2008, p.158)

Assim como o texto verbal, através do uso da ironia, trazendo vozes discordantes, que desmontam a forma tradicional do pastoril, o texto filmico utiliza o contraste de luz e sombra como o recurso discursivo para a denúncia de uma realidade de fome e privação, confirmando, assim, o papel constituinte da luz na construção do texto visual.

Ao contrário do trajeto do Severino até Recife, na segunda parte do texto - o auto dentro do auto, em que se celebra a natividade - o que domina agora não é mais a luminosidade, mas o escuro, já que a cena se passa durante a noite. Porém, o contraste de preto e branco continua sendo como um instrumento discursivo. Saltando do tempo e do espaço, à voz das ciganas, a tela escura é substituída pela imagem iluminada, em que nos é mostrado o possível futuro do menino recém-nascido. Aqui, o escuro se retira da tela, e instaura-se a luz, a vida. Nesse momento, a morte é interrompida pela vida, o curso circular e “trágico” do Severino é desviado pela celebração: a “tragédia” é suspensa pela comédia. Dessa maneira, ao contrário do início da animação, em que a luz do sol esmaga e assassina; aqui, a luminosidade do sol se converte em símbolo de vida, contrastando o escuro da noite. Nesse movimento, porém, o filme não se entrega aos moldes do auto natalino, reduzindo-se a simples celebração da vida nova. Assim, a câmera mostra um possível caminho dos severinos, deixando aberto o final do filme. Veremos a última sequência da animação: ao pronunciar “a vida, a respondeu com sua presença viva”, a imagem noturna da conversa entre Mestre Carpina e Severino é cortada; um salto no espaço e no tempo, a câmera nos mostra os pés anônimos caminhando em primeiro plano. Aos poucos, o movimento dos passos se acelera, com um *travelling*, a câmera acompanha a corrida do anônimo. Um corte rápido, os pés filmados em *plongée*; novo corte, os pés se aproximam na direção da câmera, pés em primeiríssimo plano, em seguida se mostra novamente a corrida com *travelling*. Corte, câmera alta, os pés passam por cima da figura da morte, já dissolvida na lama. A câmera volta à posição normal, no contraste do céu claro e da lama escura, os pés descalços

entram do lado esquerdo da tela, a câmera parada, filma a corrida até o anônimo sair da tela. Câmera parada, os pés entram novamente na tela, em primeiríssimo plano, com ritmo de corrida, a lama respinga na lente da objetiva, escurecendo a tela. Corte, a luz do sol aparece como um ponto luminoso, a câmera com *travelling* para frente, aproximando do sol, até a tela escura é substituída totalmente pelo branco. Fim do filme.

Nessa sequência final, ao não especificar a identidade do sujeito que corre, mostrando apenas os pés descalços, a individualidade é diluída na esfera coletiva. A ação não é mais particular, mas incluindo todos os severinos. Assim, podemos considerar essa corrida final como um gesto simbólico dos retirantes com esperança de ultrapassar sua condição severina. Porém, o filme encerra sem conclusão, deixando aberto a um possível futuro: a câmera parada, não acompanha o percurso da corrida, os pés saem da tela, seu destino não é evidenciado. Não sabemos se o anônimo finalmente sai do lamaçal, como anteviu a cigana, ou ele continua na lama do falso mar. Ao invés de nos mostrar um final concluído, o corte abrupto desvia a lente para o sol, substituindo a tela preta, cor de luto, pela luz do sol, símbolo ambivalente de vida e de morte.

Ao transpor o poema em linguagem visual, o diretor utiliza o contraste de claro-escuro de forma criativa. Assim, elementos presentes no texto verbal, como a circularidade do percurso, a diluição da individualidade e as vozes discordantes, são traduzidos através do uso da luz como recurso discursivo, tornando-a, dessa maneira, como constituinte do texto verbal, adquirindo-se a feição de uma verdadeira personagem. Na resolução do final do filme, o diretor se vale do uso do corte brusco, saltando do tempo e do espaço, formando assim, uma descontinuidade entre a imagem final do sol, e a ação anterior: a corrida no lamaçal. E é justamente nessa brecha, nessa abertura que se instala a possibilidade. Assim, o descontínuo da montagem audio-visual traduz a suspensão mítica do texto verbal, em que a tragédia é interrompida pela comédia, esta, porém, sem finalizar a ação, deixando-a em aberto. Cabe a nós descortinar, afirma Benedito Nunes, “como cumpre à poesia fazê-lo, um outro possível plano de ação aberto pelo primeiro, e entregue, para além da linguagem e de sua realidade textual, à responsabilidade ética decisória dos indivíduos. A implosão da vida severina poderá transformar-se em explosão.”(NUNES, 1971, p.89) Dessa forma, podemos concluir que o diretor cria um novo texto a partir do poema, apresentando-nos sua interpretação do texto literário por meio da linguagem visual, criando, assim, uma tradução criativa do poema de João Cabral.

Bibliografia

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966** [1967]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPOS, de Haroldo. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO / TV ESCOLA. **Morte e vida severina** (Animação). Afonso Serpa. 2010. 56 min. som. P&B.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa** [1994]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MEYER, Marlyse. **Mortes Severinas. Caminhos do Imaginário no Brasil.** São Paulo: EDUSP, 1993

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto.** Coleção Poetas Modernos do Brasil, vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1971.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (et al). **Literatura, cinema e televisão.** São Paulo: Editora Senac, São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.